LAS FRONTERAS DEL COMPROMISO

Dentro de las casualidades afortunadas para la literatura se insertan hechos como el que un talentoso matemático y físico renuncie en el año de 1945 a la cátedra de profesor de Física Teórica en la Universidad de La Plata, abandone dos años después su empleo en la UNESCO, deje París y se dirija a Italia, que a su paso por Suiza compre una máquina de escribir portátil y, esperando en Zurich tren para Milán, la abra sobre un montón de maletas para empezar su primera novela: *El túnel.*

Sin embargo, si revolvemos todo el asunto, pues —como dice Fernando Vidal Olmos— las casualidades no existen, podemos decir lo mismo de otra manera, sustituyendo la palabra «casualidad» por la de «necesidad» o «disposición». Cuando se empieza a hurgar en la biografía, encontramos hechos explicados por esos impulsos, o sea necesidades.

De esta manera se vinculan la ascendencia italiana del novelista y la conciencia de su existencia como argentino de la primera generación. Factor real en esa cadena de motivaciones si consideramos que la infancia del futuro físico y escritor transcurrió no en una metrópoli cosmopolita, sino en una pequeña ciudad situada en medio de la pampa, trescientos kilómetros al oeste de la capital, donde el antagonismo, y/o en todo caso la barrera entre los niños gringos * y los niños criollos era tan fuerte que de manera palpable revelaba su presencia. Percibir esta barrera, tocarla, significa distinguir la separación que existía para poder realizar en el futuro una síntesis consciente del argentino, del argentino de Buenos Aires —mezcla de español e italiano, irlandés, alemán y judío, inglés, mestizo de provincia, por añadidura de emigración rusa, polaca, croata, serbia, escandinava, húngara y Dios sabe que todavía cuántas más naciones.

(*) Gringos: En Argentina suelen llamarse así a los inmigrantes no españoles.

Esta barrera, este sentimiento de una nueva e incompleta argentinidad puede sugerir la pregunta: ¿Qué significa ser argentino y qué es eso de Argentina? Pregunta que se plantea la gente o la nación en la primera etapa de su crecimiento o en un período de conmociones, de manera parecida a las situaciones que se suscitan cuando rebasan la norma universal de la existencia o en una época de cuestionamiento de los valores establecidos cobra sentido universal la pregunta sobre su importancia y significado. Tal cuestionamiento —¿qué significa ser argentino, chileno, mejicano?— empezó a hacerse la literatura iberoamericana contemporánea significativa cuando apenas iniciaba un diálogo con el mundo después de que habían sido demolidos los cascarones de la imitación y del regionalismo.

Una nueva barrera encuentra el joven de doce años cuando al terminar la escuela en una ciudad de provincia —en la geografía real se llama Rojas, en la ficción, capitán Olmos— es enviado a iniciar los estudios de Ciencias a la ciudad universitaria de La Plata. Esta barrera entre él y lo que le rodea será su timidez provinciana, y su salvación la soledad que le hace ver el mundo de las matemáticas y el primer intento literario.

Más tarde su participación en los movimientos políticos estudiantiles con grupos de anarquistas y marxistas, cuando tenga lugar el encuentro con la interpretación dogmática de la ideología y del eco de la verdad en el tema de los errores y desviaciones en la práctica aplicada despierte en él la desconfianza hacia toda ideología. Entonces la consecuencia será la huida, primero al mundo científico y más tarde a la literatura.

Y todavía más: en París, en los años treinta, la amistad con André Breton, el contacto con el movimiento de los surrealistas, fruto de cuyo contacto es —simplificando las cosas— *Informe sobre ciegos,* la tercera parte autónoma de *Sobre héroes y tumbas,* obsesiva, paranoica visión del mundo cuya lógica de acero entronca con *El túnel.* Digamos, «simplificando», hay, pues, en este caso la conexión recíproca, ya que, como dice Sábato, «*El Informe,* o lo que del *Informe* subyacía en mi inconsciencia, quizá desde que yo era un niño, fue lo que me llevó hacia el surrealismo».

Y, finalmente, sobrepasando hasta el personaje del mismo escritor: su excepcional sensibilidad, el carácter de su responsabilidad común por el hombre y por el mundo provocan una serie de preguntas que pertenecen al campo de la ontología y de la ética, «lo demoníaco», las pesadillas, el papel del escritor maldito que no escribe para agradar, divertir, ganar dinero o fama, sino llevado por la fuerza interior

de desembrollar los enigmas de la existencia, de desgarrar el velo que tiende la acción del hombre, las zonas oscuras de su psiquis.

La literatura, del mismo modo que el pensamiento humano, desde sus comienzos se dividió en oscura y clara. A la imagen del paraíso siempre la acompañaba una escena subterránea: en una región con leche y miel manando retumbaban las quejas de Job; al triunfo de Gilgamés lo envolvía una lóbrega visión del país sin regreso. La claridad del pensamiento griego fue enturbiada por la «oscura» lección de Heráclito; de la *ratio* cartesiana se burlaban la angustia y desesperación de Pascal, y sobre la idea hegeliana del progreso y del espíritu se cernían la sombra y el terror de Kierkegaard. Los héroes de la literatura eran Lord Jim y Guillaumet, pero también Stawrogin e Iván Karamazow y el individuo desdoblado, la síntesis de Ormuzd y Aryman: el doctor Jekill y Míster Hyde. El mal —dice Sábato— es la esencia de la existencia humana, «la esencia sin la cual es imposible comprender al hombre. Dios no basta, se necesita al demonio». Los escritores siempre se han dividido en, por una parte, los expertos de su arte de artistas —con cada obra aspirando a la perfección— y, por otra, los que han escrito porque no tuvieron otra salida, esto es, aquellos a quienes sólo la literatura les permitió cargar el peso de la existencia, soportar el sufrimiento propio y el sufrimiento del mundo. Hölderlin, Rimbaud, Lautréamont, Dostoievski, Strindberg, Kafka, Lowry, Genet..., es breve la lista de los mártires de la literatura en la cual se inscribe el autor de *Sobre héroes y tumbas.*

Flaubert —dice Sábato— tenía cierta razón al afirmar *Madame Bovary c'est moi.* Pero no solamente Emma Bovary, sino también Homais, Rudolf y otros personajes que presentan algunas partículas del yo del autor. Con la emanación del ego del autor, presentes en él los estratos del mal, como en alguna parte lo señala el mismo Sábato, en la novela *Sobre héroes y tumbas* está Fernando Vidal, nacido exactamente el mismo día que su creador, aunque lo representan tanto Bruno —su polo positivo— como Martín y Alejandra, cada uno en parte. Los personajes surgidos de la profunda psiquis del escritor, a través de los cuales trata él de comprender y señalarse a sí mismo, son su yo cifrado, más hondo. La literatura, pues, como catarsis, como género de exorcismos y operaciones mágicas en el cual los personajes de novela realizan actos que los autores no tuvieron el valor de realizar. La literatura como liberación del escritor, pero esta liberación puesta al servicio del hombre. En una época en que la crisis de la novela se ha discutido ampliamente —la crisis de la literatura, del arte en general, de su progresiva deshumanización—, Sábato restituye a la

novela su más alto rango. Le ordena cumplir su papel de instrumento esclarecedor, de interpretación del mundo y del hombre, de búsqueda de la verdad, de su certificación.

En esta función suya de investigador, testigo e intérprete, el escritor debe permanecer fiel no sólo a su convicción, sino también a la obsesión, a la inquietud, al miedo, a todo esto que es irracional, que presiente apenas, nebuloso, innombrado, que se puede restituir solamente con la ayuda de cuadros y símbolos, de escenas cuyo significado nunca se explicará suficientemente. Es por eso que al ser interrogado en el tema *Informe sobre ciegos,* Sábato reitera que ya nada puede añadirle ni aclarar. «Lo que pienso y siento sobre la existencia en general —contesta en una entrevista con Nelly Martínez— y sobre el problema del mal en particular está dicho en la novela con una complejidad que no podría reducir a puros conceptos. *El Informe* está allí, es un objeto que cada uno puede observar e interpretar en la forma que su espíritu le permita.»

El túnel, de no más de cien páginas —cuento más que novela—, es un estudio de alienación, de pasión, de vehemencia, desesperación y delirio que, de acuerdo con lo que dicen algunos psiquíatras, no es otra cosa que una condensación de determinados fines y predisposiciones que aparecen en menor concentración en la psiquis del hombre. Las tinieblas del inconsciente, ocultas en los rincones del alma humana, son terreno de otra penetración en *Sobre héroes y tumbas,* pero en esta novela-río el autor amplía el terreno de las investigaciones sobre los asuntos nacionales incorporándolos así a las pruebas de definición planteadas por la gran literatura latinoamericana.

La historia de la novela de todos los países es al mismo tiempo la historia continuada de los modelos de su realidad social, política, psicológica. La nueva generación de escritores añade sus construcciones al modelo legado por sus antecesores creando un modelo nacional universal en el cual el pasado aclara el presente. La carencia real de una tradición verdadera en América Latina puso a los escritores de ese continente frente a la necesidad de presentar su realidad de una sola vez ante el imperativo de construir un modelo totalizador. Un retrato, para que sea verdadero, universal, para que no sea sólo la captación de este mismo personaje en esta misma milésima de segundo debe contener los mayores rasgos posibles, debe reflejar los más posibles estados, humores, realizaciones y posibilidades. Debe proyectar los rasgos de la edad madura, pero debe contener también en ella la infancia y la edad lactante, todas las arrugas y cicatrices que el pasado esculpe en los rostros. De ahí esta coexistencia de di-

ferentes tiempos y épocas del presente, de la historia y de los mitos en las páginas de las novelas latinoamericanas. De ahí los relatos de familias, porque la historia esta de los cuentos, del mensaje, debe concentrarse alrededor de una consigna producida: apellido o persona. De allí todos éstos: Buendía, Olmos, Aizcoitia, Cruz y otros sin nombre, blancos y mestizos, inmigrantes y autóctonos, que crearon y crean el tiempo presente y que hoy ya empiezan a forjar la historia.

El retrato de un latinoamericano, como la literatura de esos países muestra al mundo, es un retrato sintético, un retrato cubista. Porque así es propiamente —nos cuentan sus autores— la cara de la verdad, atrapada en el movimiento, dialécticamente.

Para Argentina, que no se respondía todavía de manera exhaustiva la pregunta sobre los fundamentos de la argentinidad, la historia empieza en 1806, a partir del desembarco de los ingleses en Buenos Aires —entonces todavía capital del virreinato de La Plata, de la colonia española—, acontecimiento que despertó en los ancestros de los argentinos de hoy el sentimiento de consciencia nacional. Pero existe todavía otra Argentina, la Argentina de los inmigrantes, para quienes la historia empieza en el momento de atracar el barco en el muelle del puerto y en quienes los recuerdos vivos son las imágenes de la «prehistoria»: el cielo de Nápoles, las aldeas montañosas de Sicilia o la llanutra central y occidental de Europa. Existe cierta Argentina cuya imagen es la de una Babilonia contemporánea, como llama Bruno a Buenos Aires, y una Argentina provinciana, la Argentina del campo, de pueblitos y estancias esparcidas por la pampa. Es por eso que una novela somo *Sobre héroes y tumbas* reúne en sí misma el presente y encerrada en él la historia que este presente aclara y completa, una novela que muestre una visión total de la realidad argentina puede aspirar al rango de excelente modelo.

Me atrevo a afirmar que en toda la literatura latinoamericana no hay otra obra que de modo igual aglutine lo universal y lo nacional: inquietudes y temores, sentimientos, problemas del bien, del mal, del amor, de la muerte, de la esperanza, comunes a todo el género humano, con la imagen de esto que distingue a sus héroes en la muchedumbre de otros pueblos, con una visión concreta del mundo en el cual están situados. El Buenos Aires de Ernesto Sábato es reconocido casi físicamente como una ciudad de los gigantes del realismo, como el París de Balzac, como el Petersburgo de Dostoievski, como —en otra poética— el Dublín de Joyce. En comparación con el realismo y la dimensión metafísica de *Sobre héroes y tumbas,* como se contrae el genial juego intelectual de la mente, la obra de Borges, escritor

de quien se acuerda reiteradamente y con quien polemiza tan frecuentemente en numerosas páginas de esta novela.

En la visión del dócil loco y borrachón Natalicio Barragán bajo el cielo de Buenos Aires se aparece un dragón que echa fuego por sus siete par de fosas. El joven Nacho Izaguirre ve en la noche el carro de don Rubén Pérez Nassif, jefe de la Inmobiliaria Perenás, del cual baja el mismo Rubén Pérez Nassif y Agustina, la hermana de Nacho. Desaparecen en el portón de una vecindad, de donde Agustina no sale hasta por la mañana. En los calabozos de la policía muere torturado el joven revolucionario Marcelo Carranza, y Bruno Bassàn ve a Sábato paseando por la calle en estado inconsciente y anticipa reflexiones sobre el papel y las tareas del novelista. «Algunos acontecimientos producidos en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos del año 1973» sirven de grapa que une la tercera novela de Ernesto Sábato, *Abaddón el exterminador*. Entre ellos, en medio de una fábula estrofiada, aparece algo del género del diario de escritor, comentario de sus primeras obras.

La edición argentina de *Abaddón* apareció con una faja aclaratoria: «Vuelven los personajes de *Sobre héroes y tumbas.*» Una serie de ediciones, la veintena de traducciones que se han hecho de *Sobre héroes y tumbas* introdujo a sus protagonistas a la realidad cultural del mundo contemporáneo. Están ya en esta realidad como algo duradero, y es la realidad que los sumerge en las páginas de la nueva novela junto con otros problemas de la época. Son las conversaciones con los lectores, las preguntas de los periodistas que lo entrevistan, los juicios de los críticos y las propias dudas acerca de los papeles, significados, caracteres, causas de intervención de los héroes de libros ya publicados lo que obliga una vez más al escritor a imaginarse a Fernando girar alrededor de la entrada al subterráneo, correr detrás del fantasma de Alejandra, convocar la escena del paseo de Martín y Alejandra en el puerto, las conversaciones de Tito y Martín.

Balzac, como nos recuerda Parandowski en *La alquimia de la palabra,* estaba a tal grado absorto en los problemas de sus héroes que hablaba de ellos como de personajes reales, y una vez impacientado por el animal de un amigo, según cuentan, gritó: «Está bien, pero volvamos a la realidad, hablemos de Eugenia Grandet.»

«Citas tus propios personajes» —espeta Beba a Sábato—. Sí, cita a sus personajes, vuelve a ellos, recrea —afirmándolos— las situaciones ya creadas porque siente la necesidad de definirlos más. Durante uno de los encuentros con los lectores —mayo de 1967—, Sábato contesta que los reproches de un desmesurado pesimismo de parte de

los lectores de *El túnel* influyeron en la modificación del destino de Martín en *Sobre héroes y tumbas,* el cual, en un primitivo intento de autor, tuvo que suicidarse. Así también las numerosas polémicas sobre el tema de su segunda novela, concentrándose especialmente en *Informe sobre ciegos* y el personaje de Fernando, inspiraron en gran medida la sublevación de Abaddón. En las conversaciones de Nelly Martínez aquí citada, el creador de *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* anunció la aparición de su tercera novela, con la cual —como señaló—, «si lo logro, usted y los lectores pueden "saber" algo más de lo que torpemente alcancé a expresar en las dos novelas anteriores». *Abaddón el exterminador* es, pues, en cierto grado, la exégesis de *Sobre héroes y tumbas,* así como ésta fue el desarrollo, el complemento de *El túnel.* Pero *Abaddón* es una exégesis particular. No explica demasiado en categorías racionales. Hace aclaraciones que no soportan su traducción total al lenguaje de las ideas. Aquí se puede apelar únicamente a una comparación en la esfera del sueño. Existe una continuidad de sueños en los cuales el siguiente «aclara» el anterior. Después de haber soñado «sabemos» más, pero nuestro conocimiento escamotea todas las fórmulas. Porque el sueño, tal como la novela, la poesía o la pintura opera con símbolos que no encuentran lugar en el lenguaje objetivo. Y precisamente estos símbolos intraducibles —la única posibilidad de traducción es cambiar un símbolo por otro—, esta frecuentemente incomprensible visión de alcances profundos de los estratos de una realidad secreta, eleva su ser de modo muy similar a como lo hace el ser del arte. Recordemos aquí a Schopenhauer: «La obra de arte sólo entonces deja en nosotros una impresión de verdad, cuando después queda de ella algo que, aun cuando lo pensáramos largamente, no podríamos reducirlo a una idea concreta.»

Abaddón cierra una trilogía. Retornan allá no solamente personajes de la novela anterior: Bruno y Martín, Alejandra, Humberto d'Arcangelo, Natalicio Barragán. Aparece el pintor Juan Pablo Castel de *El túnel* tras cumplir la condena por el asesinato de su amante. Regresan hechos y lugares, el pueblito real —Rojas— y el novelado —Capitán Olmos—. La ficción aparece con un comentario biográfico que crea otro contexto en el que no se sabe cuál es la verdad biográfica de facto y cuál una nueva ficción. Aparece el autor para hablar de sí mismo, de sus libros y de sus héroes. Representa el papel de intermediario entre el mundo cerrado de la novela y el mundo real, pero es una mediación muy ambigua porque en *Abaddón* Sábato es asimismo su protagonista como otros personajes. Expresa, claro, el autor,

pero también lo expresan otros héroes de la novela, sobre todo el misterioso R., otra recreación de Fernando o como quien prefiere *El hombre negro* del poema de Sergio Jesienin. Al final también el mismo Sábato como Sábato se divide en una de las escenas. Hace una larga peregrinación por los pasadizos de Buenos Aires, pasadizos que ha recorrido Fernando Vidal Olmos en *Sobre héroes y tumbas,* y por los cuales cuarenta años antes el joven Sábato de *Abaddón* seguía la huella de Soledad. Se sumerge en el ocaso de sus propios lugares y obsesiones para encontrar, al regresar a casa, a Sábato —a la cáscara de Sábato— sentado en el sillón de su propio gabinete.

Esta escena propiamente de desdoblamiento pertenece a las claves de la novela. Pone de relieve el papel doble de un personaje de Ernesto Sábato: como héroe en acción cuyas ciertas verdades, las obsesiones del autor, expresa a través de su participación en la acción novelada, y como comentarista que aparece en este libro para esclarecer, elucidar algunos asuntos y problemas, completar el mensaje cifrado en imágenes, pero sobre todo para justificarse de su propia creación. Porque durante las lecturas de *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón* a menudo se tiene la impresión de que la sed de la acción atormenta al autor, el complejo del revolucionario no realizado. Son los otros que luchan por sus ideas físicamente, con el fusil al hombro; son los otros quienes transforman su cuerpo en una antorcha viva, que mueren masacrados durante las manifestaciones, asesinados por las fuerzas paramilitares, torturados por la policía. Al escritor le corresponde, entre otros, el rol de testigo. «Testigo, testigo impotente», dice Bruno en las primeras páginas de la novela. Y aunque es obvio que no podemos tomar las ideas de Bruno por las del autor, Bruno, pues, no es Sábato, pero es, eso sí, uno de los personajes por él evocados que mantienen el diálogo perpetuo en su psiquis al escribir la novela y, por tanto, no podemos menospreciar sus opiniones. Así, tomándolas en cuenta, podemos hablar de un complejo de culpa que invade alguna parte del yo del autor, que le hace dudar del papel del escritor y mantener un diálogo con sus personajes para autoafirmarse.

Este complejo no surge de una evasión, como fácilmente podría pensarse, de la indiferencia frente al sufrimiento humano, de tolerar la injusticia social, no se le podría reprochar tal cosa al autor de *Abaddón.* Sábato ha hecho declaraciones públicas y suscrito numerosas protestas contra todo tipo de abusos y desmanes, pero todas estas manifestaciones son, como la literatura, sólo palabras. De ahí también que el personaje del Che Guevara juegue un papel así en la novela.

Se citan fragmentos de su diario, relaciones de los testigos de sus últimos días. El jefe de los guerrilleros en la jungla boliviana es aquí el modelo de la posición contraria: el compromiso físico. Ernesto Guevara no debía escribir —dice Bruno—. En la lucha por la realización de sus ideales puso en balanza su propia vida. Lo mismo hace en esta novela Marcelo. Intelectual de vocación, al igual que el autor de la *Teoría de la lucha guerrillera* perecerá en los calabozos policíacos, colocando la elocuencia de los hechos sobre la de las palabras. Morirá por el autor, en el mismo modo que Madame Bovary se suicida por Flaubert.

Así pues, en una novela tenemos a los personajes que «sustituyen» al autor, pero del otro lado es el escritor quien «suple» a la sociedad soñando en vez de ella y para ella el sueño colectivo. Un sueño lleno de recovecos y pesadillas cuyo haberlo soñado actúa de purificador. «Testigo impotente», dice Bruno en el papel del escritor. Pero en seguida añade «Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis. Acceder a lo absoluto.» Puede uno preguntarse si es mucho o poco. Parece que el mismo autor no sabría responderlo directamente. Por eso precisamente se habla tanto en esta novela sobre literatura, de la función y papel del escritor. De ahí las constantes elucubraciones sobre los problemas del compromiso, de la responsabilidad del escritor y los deberes de la literatura. Es, por un lado, tomar la palabra en la discusión que aborda este tema en América Latina, y por otro, una prueba de la misma fortaleza en el propio mensaje, la superación de las fluctuaciones moralistas, pues no está totalmente seguro si escogió el camino correcto, por lo que los reproches lo atormentan: que vive, que no pereció en la jungla boliviana, en los calabozos policíacos o en el bombardeado campo vietnamita.

¿Cómo es, entonces, el papel de la literatura, cuál es la función de la novela en el mundo de hoy, qué tareas tiene que cumplir en América Latina? Esta pregunta que desde hace sesenta años surgió en Buenos Aires estimuló las batallas entre el grupo socialmente comprometido «Boedo» y el esteticista «Florida» sobre la primacía de forma y contenido. Y si hoy preguntamos con cierta extrañeza por el sentido de estas batallas, cómo se pueden separar de uno asuntos tan inseparables, entonces con una extrañeza todavía mayor afirmamos que la historia se repite, que apenas ha transcurrido medio siglo y ya empezó a formarse un nuevo esquema reanudando las antiguas divisiones. Sin embargo, ese esquema todavía se apoya en la realidad, verdad es que sin mantener toda su función mítica. Porque también

existe en la América Latina de hoy el tipo de literatura bizantina, de forma cincelada, extraordinariamente estéril que apela al intelecto y a los juicios estéticos del espectador con una total omisión de su esfera emocional. Existe, también, en el polo opuesto una literatura llamada de protesta social, demagógica, maniquea, que se olvida de los valores y la verdad de la obra artística al realizar sus fines propagandísticos. Sin embargo, entre estos dos polos se encuentra toda una serie de eminentes individualidades de escritores que de ninguna manera podrían encajar en el cuadro de un modelo simplificado. Pertenece a ellos el autor de *Abaddón.*

Si seguimos observando con cuidado el camino creativo de la obra de Ernesto Sábato podemos observar su cambio: el abandono de la tendencia a la perfección formal para lograr una existencia plena, la trayectoria del orden al caos. *El túnel,* aunque expresa también las obsesiones, el infierno interior del autor, se acerca también al modelo de prosa borgiana. Lo afirma la lógica constructiva, la concisión, la precisión lingüística de esta novela. En la obra escrita trece años después —*Sobre héroes y tumbas*— se ve ya su liberación del encanto de Borges, por lo menos una liberación exenta de diferencia, incluso se advierte una señalada simpatía, congratitud y comprensión —lo expresa la actitud del padre Rinaldini— y el alejamiento de las formas clásicas hacia la violencia de los elementos. Ya la construcción de *Sobre héroes y tumbas* está cimbrándose; en *Abaddón el exterminador* la presión de los problemas acumulados hace estallar la estructura de la obra. De las tres novelas de Ernesto Sábato, *Abaddón* es la más ambiciosa, la más ávida, quiere expresar toda la realidad, contar todo sobre el hombre contemporáneo y el mundo que lo rodea. Sobre el dolor y el sufrimiento, sobre el miedo y el heroísmo, sobre el amor, el odio, la esperanza. Las intenciones de esta novela exceden las posibilidades de la narrativa en general y por eso apenas halla lugar en los marcos del género.

Pero regresemos a la pregunta determinante. ¿Cuál es el rol del escritor, la función de la literatura, cómo la ve el autor de *Abaddón?*

Durante la lectura de esta novela salta a la vista la aversión del autor por la obra de Robbe-Grillet y sus imitadores de América Latina. Esta aversión se extiende, por lo demás, a todos los experimentos formales —en las parodísticas *Ideas de Quique sobre la nueva novela* se encuentran burlas y alusiones a Cortázar— que no conducen a ningún fin, sino que buscan solamente originalidad y hacen demostraciones de la propia maestría artesanal. En cambio, si se trata de la discusión sobre la prioridad de la forma sobre el contenido en la lite-

ratura latinoamericana, Sábato con razón no participa. Lo irrita el sinsentido de esta escolástica en la realidad de la querella. Divide a la literatura simplemente en mala y buena. «Lo único que se le puede exigir a un escritor es que sea profundo», dice en una de las entrevistas y demuestra con su propia creación en qué consiste la verdadera literatura comprometida. Puede ser entonces más grave la denuncia del terror de la derecha que una escena en la que los esbirros de la policía, después de arrojar a un canal el cuerpo de Marcelo muerto en las torturas, se van a tomar un café con mortadela. «El arte —dice Camus— es grande no porque sea revolucionario, sino es inevitablemente revolucionario porque es grande.»

Las exigencias que el autor de *Abaddón* hace a la literatura y las realizaciones que espera de ella son enormes, prometeicas. Detrás se oculta lo inmenso de las obligaciones y de la responsabilidad que sobrepasa las fuerzas humanas. Y que no nos ilusione la resonante fórmula modesta del «testigo impotente», como Bruno define el rol del escritor. Testigo, claro, pero testigo de la época. Un mártir. «Para mí, la literatura de ficción —contesta Sábato en la entrevista mencionada— casi nunca constituye un placer ni al escribirla ni al leerla. Al menos la ilteratura de ficción que yo puedo escribir o que me apasiona leer.»

La elección de la literatura, de esta verdadera gran literatura es un acto heroico. Es elegir una actitud de abierto compromiso al servicio del hombre. Elegir el papel del escritor es aceptar todas las consecuencias que de él surgen. No vale defraudarlo. Por eso también, con este afán Sábato en *Abaddón* ataca a Sartre por abandonar el puesto de escritor, tachándolo de hipocresía y de inautenticidad.

Puesto a elegir entre la literatura y lo efímetro de la vida, Sábato eligió la literatura: la tumba del escritor, con la cual tropieza Bruno en el último capítulo, se encuentra en el cementerio no de Rojas, el pueblito de existencia real donde nació y pasó su infancia el autor de *Abaddón*, sino en su equivalente ficticio de Capitán Olmos. Esta escena final, hacia la cual parece dirigirse desde el principio toda la novela, es una gran confesión de fe en la literatura que hace frente al mundo.

JERZY KÜHN

(Traducción de Rita Murúa)

ul. Grzybowska 9 m 706
00-132 Warszawa
POLONIA